

CUMULUS

FROM AMERICA

Our column «Cumulus» presents thoughts, personal perspectives and notable encounters, not in the sense of professional art criticism, but rather personal explications of professional endeavors. In each issue of Parkett a «cumulus cloud» will be sent in from America and Europe to all those interested in art.

THIS ISSUE'S CONTRIBUTORS TO «CUMULUS», ROBERTA SMITH OF THE VILLAGE VOICE IN NEW YORK AND JÜRGEN HOHMEYER, DER SPIEGEL, HAMBURG, ARE «FRONT LINE» CRITICS; THE PUBLICATIONS FOR WHICH THEY WRITE ARE WEEKLIES WITH LARGE CIRCULATIONS.

I live in New York and write fulltime about contemporary art and feel very lucky to be able to spend my time as I do. My venue is the Village Voice, a nationally-distributed weekly newspaper; my subjects are mainly the exhibitions in this city's museums and countless galleries. In addition to art, I have written about related extra-esthetic aspects of the scene: various new books, downtown real estate, the increase in dealer-published catalogues, the East Village phenomenon.

Writing for a weekly newspaper as opposed to the monthly art magazines (which I did from 1973 to 1980) seems perfect for the pace and density of the present New York art scene, with its two to three week turn-over in gallery shows.

ROBERTA SMITH

Writing for a newspaper audience also seems consistent with the broader accessibility which distinguishes so much new art. And writing on a nearly weekly basis is probably the best way to lay a foundation for a lifetime career in criticism.

My models are critics whose weekly columns set high standards for both criticism and the activities being criticized — Edmund Wilson's literary criticism from the '30s and '40s, Pauline Kael's ongoing writing on film, both for The New Yorker. Struggling to meet monthly or even bi-monthly deadlines, I could never see how they managed it week in and week

out, year after year. Having done a nearly weekly stint for a few years now, I begin to understand the process, at least on a mechanical level. It requires a normal love-hate obsession with one's subject and a schedule set on a short cycle: For me, it's two to three days looking at art, two days writing, two days doing nothing or gearing up to start all over again. It's like being in training — for sprints rather than long-distance running. The more you do it, the less you have to worry about the actual writing, the more you can concentrate on deciphering and evaluating the data sent from eye to brain.

This schedule imposes a rather ruthless efficiency which loosens up your writing and forces you to depend on reflexive visual responses in a

very direct, unideological way. Proscribed ideas about the validity or invalidity of this or that approach, this or that medium, this or that reputation tend to fall by the wayside. There's almost no time to re-write, to try to write about things you don't feel strongly about one way or another, to worry about how an opinion will sound, or how it will match up with your colleagues'. The best, truest reviews are usually those which, spontaneously and unprompted, start writing themselves in your head in the middle of an exhibition.

Having a review in print while the show is still up is a great discipline; it is terrifying to know that the show is still there making its case directly to people who may have read your review, and this pushes you even harder to at least say exactly what you mean. If a weekly readership acts as a kind of truth serum, it also becomes a very tangible buoy, something you can get hooked on the way performers say they get hooked on live audiences.

The growing sense of this readership pulls you away from artists and closer to the art itself, and this foments independent criticism. I used to feel like a spokesperson for the artists; now I feel much more like the advanced wave of the audience, its most professional «cutting edge». Ultimately it may be the readership which fuels the machine, and makes you want to stay in training. After a while you are almost always writing in some mild or not so mild way, continuously evaluating and re-evaluating artworks, careers, thinking about shows coming up, having this or that sentence, phrase or idea float through your mind, to be stored for future use.

This seems an especially rich time to be writing criticism. A contributing factor is that each year more and more European art comes to New York and the new equal rate of exchange between the two continents is very exciting, as well as unprecedented.

For Americans, there is a sense of a new frontier opening up, the half-scary realization that our ideas of art since World War II are being inexorably expanded, and that the story of the art of the 1970s is perhaps the most complex to piece together. It is embarrassing how little Americans knew about European painting of the '70s — how little we still know. It is especially

amazing that, during the entire decade, no European or American dealer brought the work of the German painters to New York, in amongst the fairly steady doses of Daniel Buren, Hanne Darboven, Mario Merz, Gilbert & George et al — all quite worthy of attention, but hardly the whole story. The first inkling of European post-Conceptual painting was Clemente's first show at Sperone Westwater Fischer in 1980: dozens of small drawings of naked figures in physical extremis — shitting, pissing, vomiting — like pages from a Medieval manuscript.

Since then the most memorable glimpses of European painting have been Anselm Kiefer's three shows here, Sigmar Polke's two, and the early half of A.R. Penck's most recent exhibition. This consisted of several expediently but beautifully painted canvases from the late '60s — when the artist was still in East Germany — which mediate between Twombly and Marden. Georg Baselitz's reputation is less easily fathomed by Americans used to DeKooning's and Pollock's painting, and seems the most inflated; still, his current work seems to be his best.

At this point the most drastic event for New York would be an extensive retrospective of the work of Sigmar Polke, who seems like a missing link between Europe and America, between the late '60s and the early '80s, and also offers an implicit critique of much other German painting. Also enlightening would be a group show of Polke, Richter and Palermo, and an exhibition of the early work of the so-called Neo-Expressionists both from Italy and Germany. Still, and at the risk of repetition, a thorough look at the art of the 1970s — by Americans and Europeans, by Conceptualists, Process — Arte Povera — performance artists, and painters alike — is what is most crucial to an understanding of what is happening now.

The current friction between European and American art and their respective scenes is a subject unto itself, however amorphous or unverifiable. Americans sense from Europeans a certain hostility or backlash which seems both understandable, but not completely constructive, even from the European side. From Germany in particular comes a kind of hubris which America suffered from during the late '60s and '70s. We

also sense American collectors and museums succumbing once more to the allure of European art, style, and confirmed value. (This pattern was established by the Museum of Modern Art in its early days and broken only in the late '50s — not surprisingly with the European success of MoMA's travelling exhibition of Abstract Expressionism.)

Europeans may sense from America a continued (unwarranted?) arrogance, but in fact there seems to be a new self-awareness. Our complacency has been twice jarred, once by Europe and once from within, by the new young dealers in the East Village. (Ironically, the East Village offers a microcosm in which the best and worst aspects of American and European art, their respective scenes, and their attitudes toward each other intersect with unusual clarity.) The mindset here seems to vacillate between the heady feeling that the influx of Europeans makes Manhattan even more the center of the art universe, that it is now one among many centers, that it is the boondocks — with all the advantages and disadvantages of being temporarily sidelined. One of the things that a more complete view of the art of the past 40 years might substantiate is that the balance of power has shifted back and forth much more frequently, much more subtly than people perhaps realize.

Both sides must feel that what the other perceives, and receives in the form of exhibitions, is a gross simplification and cliché of prevailing facts. Right now, it seems we see mostly figures bounding or flailing their way through paint — now Scottish, now Spanish, now French Chias locked in adolescent catharses of art-making. There are occasional sightings of Polke-style self-conscious painting and semi-abstract landscape, and even fewer glimpses of abstract painting or Process-inspired sculpture, but one can only wonder what is left out of the dialogue, newly expanded as it is. In the other direction, there is the European infatuation with extremes of pure Americanness — an emphasis on ultra-conscious late Conceptual photo-work on the one hand, and ultra-naïve graffiti on the other — which leaves much out. (In my less generous moments it can also seem like a conspiracy to make painting the exclusive turf of Europeans.) But despite these inevitable and mutual para-

noias, it seems that each side has strengths and weaknesses, and things to learn from the other; it is just a question of who is going to be most receptive and learn the most.

As last fall's exhibition «Expressions: New Art from Germany», exemplified, there's a lack of inhibition to the way European artists have simply gone ahead and made the paintings they wanted to make. Europeans seem less hung up on the distinction between abstraction and representation, between object-making and performance and somehow this has enabled them to move more easily beyond Minimalism. Europeans also seem to feel freer to take liberties with the past, although from the looks of *F l a s h A r t*, this tactic may be quickly and cynically running its course.

Balancing this, Americans seem more austere, they cling more resolutely to the idea of progress in art, and also to the significance of abstraction. If they have a renewed sense of the poetics of painting, they have not given up on the idea of it as a kind of science which analyzes and builds on preceding achievements. More than many Europeans, the Americans seem particularly involved with painting as a material process, a medium whose history is spelled out, in shifts not only in form and content, but also in terms of physical construction and surface.

Beyond art and artists, from my viewpoint at least, the European art world seems more male-dominated and corrupt than the American one, but it gets the job done. The greater cooperation between dealers, curators, and critics — a less pressing sense of conflict of interest perhaps — makes things more efficient. The activities of European museums are particularly prodigious and enviable. Europe's national museum systems seem much more receptive to new art, smaller in size, and more directly controlled by practicing curators than New York's, where the state of the art of curating is in disarray. New York museums are increasingly run by administrators with big expenses to meet, a preference for carefully orchestrated blockbusters (and big, well-stocked museums shops), and a low tolerance for either risk-taking or curators willing to take risks.

The last polemical surveys of contemporary art in this city were the 1970 «American Paint-

ing and Sculpture: 1940-1970», organized by Henry Geldzahler at the Met, and MoMA's 1971 «Information» by Kynaston McShine. There has yet to be an in depth look at Minimal painting and sculpture. Increasingly major exhibitions by-pass this city. Two recent examples are the Max Beckmann retrospective now in St. Louis (between stops in Berlin and Los Angeles) and last spring's «German Expressionist Sculpture» exhibition in Washington D.C. (between stops in Los Angeles and Cologne). Neither exhibition was without flaws, but both were full of implications for contemporary art and its audience. The liveliest New York museum is probably, by default, the Whitney, but it is limited to showing American art. The jury remains out on whether the newly expanded Modern is alive or dead, but the signs are not good. All this adds up to an extremely dangerous situation for the future of contemporary art here, one which the activities of our many galleries — no matter how furious and curatorial — cannot single-handedly correct.

If European curating functions much more as a form of criticism than in America, European criticism often seems much closer to promotional or partisan writing. There are very few discouraging words in current art writing from the continent, nor is much care taken to locate the often extravagant claims made for contemporary European painting in a precise analysis of the object. The tendency of critics to become effusive art appreciators, to elevate the artist to the level of hero-saviour is completely self-destructive to criticism. It also doesn't help contemporary art much either, which can only benefit from being analyzed and questioned.

Lately it has been popular to claim that modernism is dead, that progress as well is no longer an operative term and to observe with either despair or joy (and from an array of critical positions) that the breakdown of styles and standards is resulting in a free-for-all in which anything goes. While it is hard to remain unmoved (nor unconfused) by the exciting energy and sheer presumptuousness of all kinds of recent art, the free-for-all does not alter criticism's responsibilities. Foremost among these is the challenge — im-

PLICIT IN THE accessibility and/or criticality of the best contemporary art — to write a skeptical, classically judgemental criticism, which takes into account both form and subject matter, which argues from notions of quality and progress but goes beyond the narrow modernist definitions of either. Modernism as a formalist period style may be over, but a broader definition is clearly evolving, spearheaded by the artists themselves. They are bringing in from the cold a number of peripheral modernists such as Pica-bia, Beckmann, Klee, De Chirico, Hartley, even late Guston. These artists should not be seen as sources for stylish quotations, but as artists who insisted on the equality of form and subject matter, and who forged extremely complex connections to the art of the past and the life of the present. In the area of abstraction, Kandinsky has replaced Malevich and Mondrian as the painter whose work seems most alive to younger painters; it is less pure, more worldly, fuller of contradictions.

These interests reflect a change in art which is not merely a series of happy returns to expressionism, to painting, or to the image. What seems paramount is the fact that the singleness and unity of the Minimalist Gestalt — the end of the straightest, most narrow segment of the modernist line — has been both built upon and irrevocably fractured. This gestalt has been displaced by formal complexity and simultaneity — a kind of mental and/or visual collage which is eminently legible and suggestive, which is a truer reflection of contemporary consciousness, and which often incorporates aspects of popular or commercial art without becoming either. This change is not sudden, but has been underway since 1970 on both sides of the Atlantic in virtually all media.

In all this, it is crucial to see progress not as an exclusive attribute of traditional modernism, but as an aspect of art's incessant and messy development, present long before the Industrial Revolution, long before Marx and Darwin. Progress may be personal, local, or international — but it is not an idea that we — artists, critics, or curators — can simply choose to disregard in art any more than we can elsewhere. Things are either changing or they are dead, and if we do not assess these changes, the future will.

In der Rubrik «Cumulus» sollen Meinungen, persönliche Rückblicke, denkwürdige Begegnungen rapportiert werden — nicht im Sinne einer professionellen Kunstkritik, sondern als persönliche Darstellung einer berufsmässigen Auseinandersetzung. In jeder Ausgabe von Parkett wird eine «Cumulus»-Wolke aus Amerika und eine aus Europa den interessierten Kunstfreund anpeilen.

BEIDEN «CUMULUS»-AUTOREN DIESES HEFTES — ROBERTA SMITH, *THE VILLAGE VOICE*, NEW YORK, UND JÜRGEN HOHMEYER, *DER SPIEGEL*, HAMBURG, — HANDELT ES SICH UM ZWEI AUSGESPROCHENE «FRONTJOURNALISTEN» DER KUNSTKRITIK. DIE PUBLIKATIONEN, FÜR DIE SIE SCHREIBEN, ERSCHEINEN WÖCHENTLICH, IN HOHEN AUFLAGEN.

Ich lebe in New York und schreibe hauptsächlich über zeitgenössische Kunst. Ich bin glücklich darüber, meine Zeit so verbringen zu können. Ich arbeite für die *Village Voice*, eine Wochenzeitung, die überall in den Vereinigten Staaten vertrieben wird. Zu meinen Themen gehören hauptsächlich die Ausstellungen in den Museen und in den unzähligen Galerien dieser Stadt. Darüberhinaus habe ich auch schon über verwandte, den Bereich der Ästhetik sprengende Aspekte der Kunstszene geschrieben: über verschiedene neue Bucherscheinungen, über die Grundbesitzverhältnisse «Downtown», wo die Kunstszene sich abspielt, über Kataloge, die in wachsendem Ausmass von den Kunsthändlern publiziert werden, oder über das Phänomen «East Village».

Für eine Wochenzeitung tätig zu sein, im Gegensatz zu einer Beschäftigung für monatlich erscheinende Kunstzeitschriften (wie ich sie in den Jahren zwischen 1973 und 1980 innehatte), erscheint mir in völliger Übereinstimmung zur Gangart und zur Dichte der aktuellen Kunstszene

ROBERTA SMITH

in New York, mit den Ausstellungszyklen in den Galerien von zwei bis drei Wochen. Für ein Zeitungspublikum zu schreiben, scheint auch konsequent zur breiteren Zugänglichkeit zu passen, die die neue Kunst so sehr auszeichnet. Ausserdem ist die un-gefähr wöchentliche Verpflichtung wahrscheinlich der beste Weg, um den Grundstein für eine Lebenskarriere im Bereich der Kunstkritik zu legen.

Als meine Vorbilder betrachte ich Kritiker, deren wöchentlich erscheinende Artikel hohe Massstäbe setzten, sowohl was die Kritik in ihrem eigenen Gehalt betrifft, als auch in bezug auf die der Kritik unterzogenen Aktivitäten. Ich hege grosse Bewunderung für Edmund Wilsons Literaturkritik in den dreissiger und vierziger Jahren und für die — wie Wilson ebenfalls für den *New Yorker* schreibende — Pauline Kael mit ihren Filmbesprechungen. Als ich noch um monatliche oder gar zweimonatliche Abgabetermine kämpfte, war es mir einfach unbegreiflich, wie diese

beiden Personen und andere es fertig bringen, Jahr für Jahr in Wochenabständen ihre Artikel abzuliefern. Nachdem ich nun über einige Jahre hinweg ebenfalls im Wochenrhythmus gearbeitet habe, beginne ich den ganzen Ablauf — mindestens von seiner mechanischen Seite her — zu verstehen. Es braucht dazu eine ganz normale, von Hass-Liebe geprägte Besessenheit zum Gegenstand und einen Terminkalender, in welchem man sich auf kurze Zeitabschnitte festgelegt hat. Für mich persönlich heisst das: zwei bis drei Tage Kunst anschauen, zwei Tage schreiben, zwei Tage den Müsiggang pflegen oder in den Rhythmus einpendeln, um wieder ganz von vorne zu beginnen. Das Ganze gleicht einem Sportlertraining — eher demjenigen eines Sprinters als dem eines Langstreckenläufers. Je mehr Übung man darin hat, um so weniger Sorgen braucht man sich über das eigentliche Niederschreiben zu machen, um so mehr kann man sich auf das Entschlüsseln und Einschätzen der Daten konzentrieren, die das Auge zum Gehirn sendet.

Dieser Ablauf bürdet dem Kritiker einen ziemlich unbarmherzigen Leistungsanspruch auf, der ihm sein Schreiben leichter über die Hand gehen lässt und dazu führt, dass der Kritiker in einer sehr unmittlerbaren, unideologischen Weise vom reflexartigen visuellen Eindruck abhängig wird. Missliebige Ideen über die Gültigkeit oder Ungültigkeit dieses oder jenes Zuganges, dieses oder jenes Mediums, dieses oder jenes Rufes werden dabei schneller fallengelassen. Es bleibt einem kaum Zeit, um einen Text nochmals zu schreiben, oder um über etwas zu schreiben, worüber man noch unsicher ist, ohne starke Gefühle in die eine oder andere Richtung, oder um sich Sorgen darüber zu machen, wie die Stellungnahme sich wohl anhören wird und ob sie mit jenen deiner Kolleginnen und Kollegen übereinstimmt. Die besten und wahrheitsgetreuesten Besprechungen sind gewöhnlich jene, die sich selbst spontan und aus eigenem Antrieb mitten in der Ausstellung in deinem Kopf zu schreiben beginnen.

Eine Rezension in Druck zu geben, während die betreffende Ausstellung noch läuft, fordert dem Kritiker viel Disziplin ab. Es ist schrecklich zu wissen, dass eine Veranstaltung dem Publikum noch offensteht und Leuten direkt zugänglich ist, die vielleicht gerade deine Besprechung gelesen haben. Dies drängt mich noch stärker dazu, wenigstens so klar wie nur möglich zu sagen, was genau ich meine. Wenn das wöchentliche Gelesenwerden als eine Art Wahrheitsserum wirkt, so ist es doch auch eine lockend greifbare Sache, etwas, was dich abhängig machen kann: in der gleichen Weise, wie die Schauspieler sagen, dass sie vom Saalpublikum süchtig werden.

Das wachsende Bewusstsein für die Leserschaft zieht dich von den Künstlern weg und nähert dich der Kunst selbst an; daraus entwickelt sich eine unabhängige Kritikfähigkeit. Am Anfang fühlte ich mich als Wortführerin der Künstler. Jetzt sehe ich mich eher als die am weitesten vorge-rückte Welle des Publikumsinteresses, als

sein fachverständigstes Instrument. Letztendlich ist es wahrscheinlich die Leserschaft, die die Maschine mit Brennstoff versorgt und dich dazu bewegt, in Form bleiben zu wollen. Nach einer Weile schreibst du beinahe immer freundlich oder eben nicht so freundlich, bewertest ständig und immer wieder Kunstwerke und Karrieren, denkst über angekündigte Ausstellungen nach, während dir irgend eine Wendung, ein Satz oder eine Idee durch den Kopf geht, den oder die du für einen späteren Gebrauch aufhebst.

Die gegenwärtige Zeit scheint für das Verfassen von Kritiken besonders ergiebig zu sein. Ein Faktor, der dazu beiträgt, ist die Tatsache, dass jedes Jahr mehr europäische Kunstwerke nach New York herüber kommen. Dieser neue, erstmals ausgewogene Austausch zwischen den beiden Kontinenten ist ein sehr aufregendes, noch nie dagewesenes Phänomen.

Wir Amerikaner merken, dass sich uns ein neuer Horizont öffnet; gleichzeitig vergegenwärtigen wir uns halb erschreckt, wie unerbittlich unsere Kunstvorstellungen seit dem Zweiten Weltkrieg gedehnt worden sind und dass die Geschichte der Kunst der siebziger Jahre die vielleicht am schwierigsten zu einem Ganzen zusammensetzbare ist. Es ist befremdlich zu sehen, wie wenig die Amerikaner über die europäische Malerei der siebziger Jahre wussten — und auch heute noch darüber wissen. Besonders überrascht, dass während dieses ganzen Jahrzehnts kein Kunsthändler, weder ein amerikanischer noch ein europäischer, die Werke der deutschen Maler nach New York brachte, neben den ziemlich stetigen Portionen von Daniel Buren, Hanne Darboven, Mario Merz, Gilbert & George und anderen — alles Künstler, die Aufmerksamkeit verdienen, aber kaum die ganze Geschichte repräsentieren. Das erste Aufflackern von post-konzeptueller Kunst aus Europa war Francesco Clementes erste Ausstellung bei Sperone Westwater Fischer im Jahre 1980: Dutzende kleiner Zeichnungen von nackten Figuren in körperlichen Extrem-

situationen — scheissend, pissend, kotzend —, wie Seiten aus einem mittelalterlichen Manuskript.

Seither waren die denkwürdigsten Lichtblicke europäischer Malerei für New York drei Anselm Kiefer- und zwei Sigmar Polke-Ausstellungen, dazu die Frühwerke in A.R. Pencks letzter Ausstellung hier; diese bestand aus mehreren lapidar, aber schön bemalten Leinwänden aus den späten sechziger Jahren (als der Künstler noch in Ostdeutschland lebte), die sich zwischen Twombly und Marden bewegen. Georg Baselitz' Ruhm wird von den Amerikanern, die an DeKoonings und Pollocks Gemälde gewöhnt sind, nicht so verstanden; er erscheint der aufgeblasenste, obschon sein jetzt gerade gezeigtes Werk sein bestes zu sein scheint.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt wäre das eklatanteste Ereignis für New York wohl eine umfassende Retrospektive des Werkes von Sigmar Polke, der wie ein «missing-link» zwischen Europa und Amerika, zwischen den späten sechziger und den frühen achtziger Jahren erscheint. Sein Werk birgt auch eine implizite Kritik an einem grossen Teil anderer deutscher Malerei. Erhellend wäre auch eine Gruppenausstellung von Polke, Richter und Palermo sowie eine Ausstellung der frühen Arbeiten der sogenannten Neo-Expressionisten aus Italien und Deutschland. Auch wenn dies dem Leser als Wiederholungerscheinen mag, möchte ich nochmals betonen, dass ein gründlicher Blick auf die Kunst der siebziger Jahre — von Amerikanern und Europäern, Konzeptualisten, Process- und Arte Povera-Künstlern, Performern und Malern gleicherweise — das Entscheidende wäre für das Verständnis dessen, was sich zur Zeit in der Kunstszene abspielt.

Die gegenwärtige Reibung zwischen europäischer und amerikanischer Kunst und ihrer entsprechenden Szenen wäre ein Thema für sich, wenn auch ein amorphes und nicht verifizierbares. Die Amerikaner nehmen von Seiten der Europäer eine Art Feindseligkeit oder Gefühle der Vergel-

tung wahr, was zwar verständlich, aber auch für die europäische Seite nicht unbedingt konstruktiv ist. Besonders aus Deutschland kommt uns eine Art Hybris entgegen, die Amerika in den späten sechziger und in den siebziger Jahren selber erlitt. Wir erleben auch, wie amerikanische Sammler und Museen einmal mehr dem Reiz der europäischen Kunst, dem Stil und den bestanden Werten erliegen. (Diese Verhaltensweise wurde durch das Museum of Modern Art in seinen frühen Tagen geprägt und nur in den späten fünfziger Jahren gebrochen — wohlverstanden aufgrund des Erfolges des abstrakten Expressionismus, wie er in einer Wanderausstellung des MoMA durch Europa vorgestellt wurde.)

Die Europäer mögen vielleicht von Amerika her eine anhaltende (ungerechtfertigte?) Arroganz wahrnehmen; tatsächlich scheint sich hier ein neues Selbstbewusstsein zu entfalten. Unsere Selbstgefälligkeit wurde allerdings bisher zweimal zunichte gemacht: einmal durch Europa, das andere Mal aus dem Innern, durch die neuen, jungen Händler im East Village. (Ironischerweise bildet das East Village einen Mikrokosmos, in welchem die besten und die schlechtesten Aspekte amerikanischer und europäischer Kunst, deren Szenen und entsprechenden Attitüden sich mit ungewöhnlicher Klarheit begegnen.) Die Einschätzung scheint hier zu schwanken zwischen dem berausenden Gefühl, der Einfluss der Europäer werde Manhattan noch stärker zum Mittelpunkt der Kunst machen, und dem Bewusstsein, jetzt nur eines von vielen Kunstzentren zu sein, mit all den Vor- und Nachteilen des zeitweilig an den Rand Gedrängt-Werdens. Ein Überblick über die Kunst der vergangenen vierzig Jahre macht deutlich, dass das Gleichgewicht der Macht sich viel häufiger und unterschiedlicher hin- und herverlagert hat, als es die Leute gemeinhin realisieren.

Beide Seiten müssen merken, dass eine grobe Vereinfachung und ein Klischee vorherrschender Tatsachen ist, was der

andere mittels Ausstellungen wahrnimmt und aufnimmt. Gerade jetzt, so scheint es, sehen wir meistens Gestalten, die sich ihren Weg durch Farbe erhüpfen oder freidreschen — einmal sind es schottische, dann spanische, dann französische Chias, gefangen in der jugendlichen Katharsis des Kunstschaffens. Es gibt gelegentlich Versuche selbstbewusster Malerei im Stile Polkes und halbabstrakter Landschaft, etwas seltener ist abstrakte Malerei oder von der Prozesskunst inspirierte Skulptur. Aber man kann sich nur wundern, was alles im neuerlich sich ausbreitenden Dialog unberücksichtigt bleibt. Auf der andern Seite gibt es die europäische Verblendung in bezug auf das extreme und reine Amerikanertum — eine Betonung der ultra-bewussten spät-konzeptuellen Fotoarbeit einerseits und der ultra-naiven Graffiti andererseits —, die vieles ausser acht lässt. (In meinen weniger grosszügigen Momenten erscheint es mir auch wie eine Verschwörung, dass man die Malerei ausschliesslich dem Arbeitsfeld der Europäer überlässt.) Aber trotz unvermeidlicher und gegenseitiger paranoider Vorstellungen scheint es auf beiden Seiten Stärken und Schwächen zu geben, daneben auch Dinge, die jeder vom andern lernen kann. Es fragt sich nur, wer ist am empfänglichsten und wird am meisten dabei lernen.

Wie die Ausstellung vom vergangenen Herbst, «Ausdrucksformen: Neue Kunst aus Deutschland» belegte, sind die europäischen Künstler ohne grosse Hemmungen daran gegangen, diejenigen Bilder zu malen, die sie einfach machen wollten. Die Europäer scheinen weniger an die Unterscheidung zwischen Abstraktion und Repräsentation, zwischen Objektschaffen und Performance-Kunst gebunden zu sein, und das hat sie irgendwie befähigt, den Minimalismus leichter zu überwinden. Zudem scheinen die Europäer auch freier im Umgang mit der Vergangenheit, obwohl diese Taktik gemäss den Eindrücken, die Flash Art vermittelt, einen schnellen und zynischen Verlauf zu nehmen scheint.

Dies abwägend, scheinen die Amerikaner nüchterner. Sie klammern sich entschiedener an die Vorstellung vom Fortschritt in der Kunst und an die Idee der Bedeutung von Abstraktion. Auch wenn sie ein neu belebtes Empfinden für die Poetik der Malerei gewinnen, haben sie doch die Vorstellung von ihr als einer Art Wissenschaft, die analysiert und auf früheren Errungenschaften aufbaut, nicht aufgegeben. Stärker als viele Europäer scheinen sich die Amerikaner besonders mit Malerei als einem materiellen Prozess zu beschäftigen, als einem Medium, dessen Geschichte sich in Schichten konstituiert, nicht nur hinsichtlich Form und Gehalt, sondern auch in bezug auf die physische Konstruktion und Oberfläche.

Die europäische Kunst scheint mir mindestens aus meiner Sicht auch stärker von Männern beherrscht und korrupter als die amerikanische — aber es funktioniert. Intensivere Zusammenarbeit zwischen Händlern, Museumsdirektoren und Kritikern — vielleicht auch weniger Druck in Sachen Interessenskonflikte — gestaltet den Ablauf der Dinge effizienter. Die Aktivitäten der europäischen Museen sind grossartig und beneidenswert. Die Strukturen der staatlichen Museen Europas scheinen eine viel stärkere Empfänglichkeit für neue Kunst zu ermöglichen. Auch sind die Museen kleiner und werden von den Museumsleitern unmittelbarer geführt als jene in New York, wo sich die hohe Kunst der Museumsführung in einem Zustand der Verwirrung befindet. Die New Yorker Museen werden immer mehr von Verwaltungsbeamten geführt, die grosse Ausgaben zu tätigen haben, eine besondere Vorliebe für sorgfältig instrumentierte Reisser besitzen (und für grosse, gut ausgerüstete Museumsläden) sowie eine geringe Toleranz aufweisen gegenüber eigenen Risiken und jenen von Kuratoren.

Die letzten polemischen Übersichtsausstellungen zeitgenössischer Kunst in New York waren jene von Henry Geldzahler organisierte Ausstellung «Amerikanische

Malerei und Skulptur: 1940 bis 1970» im Metropolitan Museum und die 1971 von Kynaston McShine inszenierte Veranstaltung «Information» im Museum of Modern Art. Eine Ausstellung, die einen vertiefenden Blick auf die Minimal-Malerei und -Skulptur bieten würde, steht immer noch aus. Bedeutende Ausstellungen lassen in zunehmendem Masse die Stadt New York aus. Zwei Beispiele aus der jüngeren Vergangenheit sind die Max-Beckmann-Retrospektive (nun in St. Louis, nach Zwischenhalten in Berlin und Los Angeles) und die Ausstellung vom letzten Frühling «Deutsche expressionistische Skulptur» (jetzt in Washington D.C., nach Zwischenhalten in Los Angeles und Köln). Beide Ausstellungen wiesen wohl gewisse Schwachstellen auf, waren aber gleichzeitig auch voller Bezugspunkte zur zeitgenössischen Kunst und ihrem Publikum. Das lebendigste Museum New Yorks ist — unfreiwilligerweise, eher durch Zufall — wahrscheinlich das Whitney. Allerdings beschränkt es sich auf das Ausstellen amerikanischer Kunst. Ob das neuerdings erweiterte Museum of Modern Art lebendig oder tot ist, muss sich erst noch erweisen, aber die Zeichen stehen nicht günstig. All dies summiert sich zu einer äusserst gefährlichen Situation für die Zukunft der zeitgenössischen Kunst hier in New York, zu einer Situation, welche die Aktivitäten unserer zahlreichen Galerien nicht eigenhändig korrigieren können, wie engagiert oder streng geführt diese auch sein mögen.

Auch wenn die europäische Museums- und Kunsthalle-Führung viel stärker als die amerikanische wie eine Art Kritik fungiert, so scheint die eigentliche Kunstkritik Europas viel näher bei der Werbetätigkeit oder Parteigängerschaft zu stehen, als dies in den USA der Fall ist. So gibt es nur wenige missbilligende Worte in gegenwärtigen europäischen Kunstrezensionen. Die oft extravaganten Behauptungen zur zeitgenössischen Malerei Europas werden kaum durch eine Analyse des Objektes fundiert. Der Hang gewisser Kunstkriti-

ker, zu überschwenglichen Kunstliebhabern zu werden und den Künstlern auf den Sockel des Helden und Retters zu erheben, wirkt in hohem Mass selbstzerstörerisch auf die Kunstkritik. Dies hilft auch der zeitgenössischen Kunst nicht, die nur vom Analysiert- und Befragtwerden profitieren kann.

In letzter Zeit ist die Behauptung, der Modernismus sei tot und auch der Fortschritt sei kein wirksamer Begriff mehr, populär geworden. Einige Leute stellen mit Verzweiflung oder Freude fest (wobei sie von einem ganzen Arsenal von kritischen Positionen ausgehen), dass der Zusammenbruch von Stilrichtungen und Standards zu einem Zustand der völligen Freiheit für alle führe, in dem alles möglich sei. Wenn es auch schwierig ist, von der aufregenden Energie und der reinen Überheblichkeit aller möglicher neuester Kunstformen unberührt und unverwirrt zu bleiben, so ändert die Freiheit-für-alle-Vorstellung nichts an den Verantwortlichkeiten der Kunstkritiker. In erster Linie gilt es dabei, die Herausforderung (die implizit durch Zugänglichkeit und/oder Kritisierbarkeit in der besten zeitgenössischen Kunst enthalten ist) wahrzunehmen, eine skeptische, im klassischen Sinne urteilende Kritik zu schreiben, die sowohl Form wie Inhalt in Betracht zieht und die von Vorstellungen von Qualität und Fortschritt geleitet disputiert, ohne sich an die engen modernistischen Festlegungen der beiden Begriffe zu halten.

Der Modernismus als Stil einer formalistischen Periode mag vorbei sein, aber gleichzeitig entsteht (von den Künstlern selbst in die Wege geleitet) ganz deutlich eine umfassendere Definition des Modernismus. Man holt ein paar periphere Modernisten aus der dunklen Ecke hervor, etwa Picabia, Beckmann, Klee, De Chirico, Hartley und selbst den späten Guston. Diese Künstler sollten nicht einfach als Quellen für Stilzitate gesehen werden, sondern als Leute, die auf Gleichheit von Form und Inhalt beharrten und äusserst komplexe Verbindungen zwischen der

Kunst der Vergangenheit und dem Leben der Gegenwart herstellten. Im Gebiet der Abstraktion hat Kandinsky Malewitsch und Mondrian abgelöst, weil sein Werk den jüngeren Malern als am lebendigsten erscheint. Es ist weniger rein, irdischer und widersprüchlicher.

Diese Interessen widerspiegeln eine Veränderung in der Kunst, die nicht einfach nur eine Auswahl glücklicher «Rückzieher» zum Expressionismus, zur Malerei und zum Bildhaften beinhaltet. Ausschlaggebend erscheint die Tatsache, dass auf die Aufrichtigkeit und Einheit der Minimal-Gestalt — die Spitze des gestrecktesten, schmalsten Segmentes der modernistischen Entwicklungslinie — sowohl aufgebaut als diese auch unwiderruflich gebrochen wurde. Diese Gestalt wurde durch formale Komplexität und Gleichzeitigkeit ersetzt — durch eine Art von geistiger und/oder visueller Collage. Diese ist ausserordentlich klar und suggestiv — was eine wahrhaftigere Reflexion zeitgenössischer Bewusstheit darstellt — und versteht es, oft Aspekte von populärer oder kommerzieller Kunst einzuverleiben, ohne Teil davon zu werden. Dieser Wechsel ereignete sich nicht plötzlich — er bahnte sich zu beiden Seiten des Atlantiks seit 1970 in praktisch allen Medien an.

Insgesamt ist es entscheidend, den Fortschritt nicht als ein ausschliessliches Merkmal des traditionellen Modernismus zu sehen, sondern als einen Aspekt der unablässigen und ungeordneten Entwicklung der Kunst, die schon lange vor der industriellen Revolution präsent war, lange vor Marx und Darwin. Fortschritt mag persönlich, lokal oder international sein, aber er ist nicht eine Idee, die wir — Künstler, Kritiker oder Kuratoren — uns in der Kunst einfach zu ignorieren erlauben können, ebensowenig wie in jedem anderen Bereich. Die Dinge sind entweder der Veränderung unterworfen, oder sie sind tot. Und wenn wir diese Veränderungen nicht bewerten, wird es die Zukunft für uns tun.

(Übersetzung: Urs Aregger)